

Leituras de Marques da Silva

Readings of Marques da Silva

Reexaminar a modernidade
no início do século XXI:
arquitetura, cidade, história,
sociedade, ciência, cultura.

A re-examination of modernism
at the beginning of the 21st
century: architecture, city, history,
society, science, culture.

coordenado por
edited by
Rui Jorge Garcia Ramos

Rui Jorge Garcia Ramos

Raízes e caminhos: Marques da Silva e a arquitectura do século XX



1 1895-1896, Marques da Silva, "Une Gare Central" (Atelier Laloux), Paris.
1895-1896, Marques da Silva, "Une Gare Central" (Atelier Laloux) Paris.

ENTRE A FIDELIDADE AO PASSADO E A URGÊNCIA DO NOVO

No final do século Marques da Silva (1869-1947) concluía, em Paris, a formação de arquitecto na *École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts*, onde se distingue a frequência do atelier Victor Laloux (1850-1937), mas também a admiração por Ferdinand Dutert (1845-1906) que o faz reclamar como *seu professor*, como mais tarde se perceberá.¹ Trata-se de dois arquitectos com uma actividade profissional intensa, numa cidade fervilhante de projectos inovadores e de grande dimensão, com quem Marques da Silva manterá, ao longo da vida, vínculos de fidelidade. Neste horizonte, ao ensino canónico *beauxartiano* juntava-se uma experiência projectual única que, simultaneamente, revia as metodologias de concepção e de organização da produção; incorporava novas técnicas perante as exigências construtivas de espaços com grande dimensão; detalhava programas funcionais para o uso massificado; e, sobretudo, partilhava com os engenheiros uma nova perspectiva multidisciplinar do projecto arquitectónico. Paris, cidade cosmopolita e referência da modernidade, afirmava-se como centro mundial desta nova arquitectura; Laloux iria inaugurar, em 1900, a *Gare d'Orsay*, que representa na abertura do século XX os desafios colocados à arquitectura e engenharia. Desafios já patentes em 1889 na *Galerie des Machines* – onde a metáfora do edifício como máquina nunca tinha sido tão literal² –, do arquitecto Ferdinand Dutert e do engenheiro Victor

Contamin, ícone da Exposição Universal de Paris juntamente com a *Tour Eiffel*.

No regresso da sua estadia em Paris, em 1896, desde logo se dedica a projectos significativos como a Estação de São Bento (1896-1911)³, para dignificação das condições de exploração do serviço ferroviário, com a chegada, já nesse ano, do comboio ao centro do Porto; ou, o bairro operário de "O Comércio do Porto" (1899) onde enfrenta o grave problema do alojamento popular na cidade, tema central da arquitectura do século XX.

A proposta para a Estação de São Bento demonstra bem a convicção presente no início da sua actividade como arquitecto. Por um lado, este projecto traduz os desafios técnicos colocados pela circulação dos comboios, do grande número de passageiros transportados e das telecomunicações onde, esquisso após esquisso, a negociação entre monumentalidade e funcionalidade acaba por relegar para segundo plano a presença na fachada principal da estrutura metálica, suporte da grande superfície de vidro envolvente das plataformas.⁴ Por outro lado, o desenrolar do projecto mostra a convicção no *progresso*, bem traduzido na indispensabilidade desta obra que leva à inevitável conclusão da demolição do Convento de São Bento de Avé Maria e da sua Igreja, para a requalificação do *centro comercial* de acordo com os novos tempos.

1 Marques da Silva faz uma proposta às autoridades portuguesas de atribuição de uma condecoração a Dutert, na mesma época em que o conde de Samodães propõe Laloux.

CARDOSO, António, *O Arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do séc. XX*, (1992), Porto, Faup Publicações, 1997, p.42 e nota 4.

2 SARAIVA, Tiago, *Ciencia y Ciudad. Madrid y Lisboa, 1851-1900*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Área de las Artes, 2005, p.238.

3 Em 1897 Marques da Silva expõe na Câmara do Porto o trabalho académico "Une Gare Central", elaborado entre 1895-1896, para a obtenção do *Diploma de Arquitecto*. Entre 1896 e 1897 reformula este trabalho de *motu próprio* (será estabelecido um contracto formal para a elaboração do projecto em 1899), seguido de inúmeras alterações detalhadamente analisadas no estudo de António Cardoso: CARDOSO, António, *Estação de S. Bento*, Porto, Instituto Arquitecto José Marques da Silva, 2007.

4 *Idem*.

Pouco depois de estar a trabalhar no centro do Porto, Marques da Silva projecta, no Monte Pedral, o Bairro Operário "Comercio do Porto" onde desenvolve tipos de habitação decorrentes da experiência internacional contemporânea da Cidade-Jardim,⁵ provavelmente conhecida através do debate europeu e, particularmente, francês. Este projecto, pioneiro na habitação popular no Porto, apesar da sua reduzida dimensão e sem directa repercussão na sua obra, apresenta uma solução arquitectónica inovadora para a habitação popular: no programa doméstico preocupa-se com a *ciência higienos-sanitária* e na organização volumétrica opta por uma agregação *quadripartida* e hierarquizada dos fogos. Esta solução, com uma imagem pitoresca mas incomum, antecipa a questão da casa unifamiliar como solução tipológica para o problema do alojamento económico e, sem recusar o evidente experimentalismo deste projecto, garante a presença de Marques da Silva também neste debate, recentemente aberto na cidade e no reino.

A acção do jovem Marques da Silva encerra a agudeza de conciliar, com assertividade, a sua lição de modernidade parisiense com a condução do projecto e, sobretudo, com a sua interacção no meio sócio-cultural onde pretende ser reconhecido e viver. Este conhecimento sábio do mundo e do contexto portuense, onde encontra os seus clientes, permite-lhe, ao reconhecer os limites de cada um, manter uma relação simultânea com o universo parisiense – com os colegas com

2 1896, *Chegada do 1º comboio à Estação do Porto (Central)*, Porto.

1896, *Arrival of the first train at the Central Station*, Porto.

Colecção Dr Jaime de Oliveira/Sr Paulo Oliveira.



5 Em 1898, Ebenezer Howard ao publicar *Tomorrow, a Peaceful Path to Real Reform* questiona o desenvolvimento da cidade industrial, propondo a resolução do seu maior flagelo, a habitação das classes laboriosas. Esta proposta, divulgada em toda a Europa, conhecida como Cidade-Jardim, ao dar continuidade à pesquisa e ao debate da segunda metade do século XIX, é precursora de diversas soluções para o problema da habitação, que no século XX serão o motor de uma nova arquitectura, e especialmente do Movimento Moderno em arquitectura.

6 Como exemplo pode referir-se a incompreensão, relatado por António Cardoso, com que foi recebida nos meios académicos (c. 1982) o tema da sua tese de doutoramento sobre Marques da Silva, pelo facto de se tratar de um arquitecto do século XX. Entrevistas com António Cardoso ocorridas em Vila Nova de Gaia durante 2009 e 2010.

Ver também:

DUBY, Georges, *A História Continua*, (1991), Porto, Asa, 1992.

7 FRANÇA, José-Augusto, "Prefácio", in *A Arte em Portugal no Século XIX*, (1963), Lisboa, Bertrand, 1966, p.7-18.

8 PIZZA, Antonio, *La Construcción del Pasado: Reflexiones sobre Historia, Arte y Arquitectura*, Madrid, Celeste Ediciones, 2000.

9 SOLÀ-MORALES, Ignasi de, "Clasicismos en la arquitectura moderna", (1982), *Inscripciones*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p.145

quem se corresponde, de onde encomenda livros, catálogos e onde irá regressar diversas vezes – e com a elite da sociedade portuense, conservadora nos comportamentos e no gosto, que tendo casa na cidade sonha com os prazeres do campo. Se esta dicotomia é reveladora da tensão sobre a qual se ergue a modernidade e, em particular, a modernidade portuense, apesar das óbvias diferenças, é também uma marca presente na vida e no trabalho de Marques da Silva como arquitecto do século XX.

Afirmar que Marques da Silva é um arquitecto do século XX é, antes de mais, retirar a sua acção e obra de uma condição oitocentista restritiva, atribuída pela história convencional,⁶ para sublinhar o que nela se demarca como continuidade e afirmação de uma condição moderna, que estruturalmente se prolonga do século XIX pelo século XX.⁷ Isto, ao não ser um detalhe de narração, tem implicações historiográficas para outras leituras da passagem entre séculos. São outras leituras que pretendem ultrapassar a ideia de um tempo meramente de enunciação, de problemas e soluções, posteriormente retomadas com outro folgo pelo *verdadeiro* projecto Moderno. Este entendimento de Moderno, exclusivo no tempo e bem delimitado no espaço, mostra-

se impertinente com leituras onde emergem fenómenos híbridos e por vezes contraditórios, em processos de continuidade e não só de ruptura, em séries nem sempre lineares, onde os contextos e as circunstâncias são determinantes.

Esta é uma proposta de trabalho que, embora iniciada no contexto português por José-Augusto França ainda dentro da história da arte, tem guiado a investigação arquitectónica internacional desde os anos de 1960, ao verificar que a história da arquitectura do século XX é uma construção selectiva e realizada desde a unilateralidade da vanguarda, com a intenção de justificar e divulgar as suas posições.⁸ Solà-Morales é claro relativamente a este propósito:

*(...) deseja-se demonstrar que existe um clara discrepância entre os objectivos formulados pela vanguarda — que, entre outros, rejeitavam a tradição académica entendida como classicismo — e o programa real da arquitectura europeia e americana, muito menos afastada desta tradição do que estes manifestos e programas fizeram crer.*⁹

Pretende assim ler-se a obra de Marques da Silva além do cânone académico da sua formação, característico dos sistemas decorativos das fachadas das suas obras, para se centrar

na substância dos dispositivos espaciais, já perspectivados em termos de racionalidade e funcionalidade. Esta arquitectura de continuidade com os ensinamentos clássicos assume a sua tradição metodológica, como garantia projectual na resposta aos novos desafios urbanos e construtivos, que lhe permite ser híbrida ao inovar.¹⁰

Ao ler a obra de Marques da Silva como uma produção do século XX está, antes de mais, a considerar-se o moderno como feixe de controvérsias que atravessaram o século em diferentes rotas e estratégias. A aceitação desta amplitude permite ler os impasses que lhe encontramos na repetição e hesitação de problemas/soluções, no classicismo da composição funcionalista da planta, no desenho híbrido irregular de obra para obra não como constrangimentos, mas como efectivação de uma modernidade aprofundada, com tenacidade, numa solução projectual adequada aos propósitos e local. Esta posição conduziu à ampla aceitação da sua longa obra em diferentes circunstâncias e momentos históricos.

A consideração da arquitectura moderna do século XX como uma codificação fixa e estável é impertinente.¹¹ Ao abrir-se a leituras mais abrangentes, por isso mais complexas, que integram esta geração formada em Paris e outras, de arquitectos marginais à ortodoxia Moderna – de Erik Gunnar Asplund (1885-1940) a José António Coderch (1913-1984) –, permitem-se outras vias de conhecimento.¹² Esta outra leitura do moderno reivindica a sua natureza impura (ao contrário do reclamado pelas vanguardas), processual (como sistemas de interações) e polifónica (onde narrativas se cruzam e sobrepõem).

Reflectir sobre esta condição, ao estudar a obra de Marques da Silva, permite equacionar distintas interpretações da arquitectura portuguesa da primeira metade do século XX. Observar as suas consequências implica um trabalho de cartógrafo que, redesenhando sucessivos mapas, lida com a história da arquitectura portuguesa e com a história dos outros.¹³

¹⁰ Tafuri e Dal Co adoptam a designação de Classicismo Moderno para identificarem esta arquitectura.

TAFURI, Manfredo, DAL CO, Francesco, "Arquitectura Contemporánea", (1976), in Pier Luigi Nervi, *Historia Universal de la Arquitectura*, Madrid, Aguilar, 1978.

¹¹ PIZZA, Antonio, *La Construcción del Pasado: Reflexiones sobre Historia, Arte y Arquitectura*, Madrid, Celeste Ediciones, 2000.

¹² A modernidade é um fenómeno dividido marcado pelo diferente entendimento da presença do passado.

Sobre este assunto ver a obra de Colin St. John Wilson, em particular:

WILSON, Colin St. John, "Gunnar Asplund and the dilemma of Classicism", in *Architectural reflections: studies in the philosophy and practice of architecture*, Butterworth Architecture, Oxford, 1994, p.138-155.

Idem, "The Historical sense: T. S. Eliot's concept of tradition, and its relevance to architecture", in *Architectural reflections: studies in the philosophy and practice of architecture*, Butterworth Architecture, Oxford, 1994, p.66-70.

¹³ ELIOT, T. S., "O que é um clássico?", (1945), in Maria Adelaide Ramos (ed.), *Ensaícos Escolhidos*, Lisboa, Cotovia, 1992, p.129-146.

UMA ARQUITECTURA DO MUNDO

A arquitectura na passagem do século XIX para o século XX, difundida nas Américas e na Europa, de Nova Iorque a Santiago do Chile, de Paris a Istambul, é marcada pela vontade do progresso. Este propósito comum, ao ser reflexo do espírito do tempo, aspecto sublinhado pela historiografia da época, nasce, antes de mais, de um tronco formativo comum que, baseado nas *Escolas de Belas-Artes*, no ensino dos modelos do classicismo e dos seus ciclos históricos, tinha em Paris o centro irradiador. Este aparente paradoxo, entre um ensino académico, de continuidade com o passado, e uma prática profissional determinada em garantir um novo projecto, ao lado dos engenheiros, para programas funcionais e edifícios racionalistas, veio demonstrar uma relação fecunda entre debate arquitectónico e investigação científica.¹⁴ Nesta relação, os arquitectos ao lidarem não só com imparáveis mudanças tecnológicas e incertezas projectuais mas, também, ao atenderem às circunstâncias locais, mantiveram os seus modelos formativos, como referência incontornável. Os projectos que daqui resultaram marcaram este tempo Ocidental e, cumulativamente, o século XX, onde novos tipos de edifícios redesenhavam a cidade, mantendo um surpreendente ar de família que prefigurava uma arquitectura mundial.¹⁵

A permanência deste conjunto de valores permite, em arquitectos e obras distantes, como o Chrysler Building em Nova Iorque, de William Van Alen (1883-1954) e a Estação de São Bento no Porto, de Marques da Silva (1869-1947), confrontar, para além da mesma filiação do desenho e da construção, o mesmo método de projecto, assente no compromisso e hibridez, capaz de inovar na resposta aos novos programas funcionais e sistemas construtivos. Apesar das distintas soluções, para além das diferenças tipológicas, estas obras assumem uma estética. Para este dois arquitectos, entre muitos outros, como Ventura Terra (1866-1919), a aprendizagem e a sua formação teve o seu fulcro em Paris, onde todos, neste exemplo, frequentaram o atelier Laloux, verdadeiro centro internacional de divulgação de uma forma de fazer e pensar o projecto arquitectónico, por

¹⁴ PICON, Antoine, *Architectes et Ingénieurs au siècle des lumières*, Marseille, Parenthèses, 1988.

¹⁵ SILVA, Raquel Henriques da, "Portugal 1900. Urbanismo e Arquitectura", in Maria R. Figueiredo (coord.), *Portugal 1900*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p.101-114.

DIAS, João Carvalho, SARMENTO, Luísa (coord.), *Evocações, passagens, atmosferas: Pintura do Museu Sakip Sabanci Istanbul*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

ÉPRON, Jean-Pierre, *Comprendre l'éclectisme*, Paris, Éditions Norma, 1997.

16 LECONTE, Marie-Laure, *Victor Laloux (1850-1935). L'architecte de la gare d'Orsay*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1987, p.65.

17 SILVA, Raquel Henriques da, "Ventura Terra em contexto", Ana Isabel Ribeiro (coord.), in Miguel Ventura *Terra: a arquitectura enquanto projecto de vida*, Esposende, Câmara Municipal de Esposende, 2006, p.11-29.

18 TAVARES, André, *O tráfico do moderno: Episódios da presença do betão armado nas estratégias de projecto dos arquitectos nos primeiros anos do século XX*, Livros 1, 2, 3 e tese, Porto, Dissertação de doutoramento em Arquitectura, FAUP, 2008.

19 SCHON, Donald A., *Displacement of Concepts*, Tavistock Publications, 1963.

20 PINON, Pierre, "La Maison Turque", in P. Saddy, C. Malécot (org.), *Le Corbusier: le passé à réaction poétique*, Paris, Caisse Nationale de Monuments Historiques et de Sites, 1988, p.165-173, bem como de todos os artigos, de diversos autores aqui publicados.

COLQUHOUN, Alan, "Displacement of Concepts", *Architectural Design*, 4, 1972, p.236.

21 BURNS, Howard, "Una nueva arquitectura", in Guido Beltramini, Howard Burns (eds.), *Palladio*, Fundación "la Caixa", Turner, 2009, p.183-197.

E para uma nova historiografia de Le Corbusier, nomeadamente da sua relação com a tradição clássica e popular, os trabalhos seminais de:

ROWE, Colin, "The mathematics of the ideal villa", *Architectural Review*, March, 1947.

MOOS, Stanislaus von, *Le Corbusier Elements of a Synthesis*, (1968), Rotterdam, 010 Publishers, 2009.

22 SMITH, Anthony D., *National Identity*, Penguin Books, 1991.

23 FIGUEIREDO, Rute, *Arquitectura e Discurso Crítico em Portugal (1893-1918)*, Lisboa, Colibri, 2007.

24 RAMOS, Rui Jorge Garcia, "Disponibilidade moderna na arquitectura doméstica de Raul Lino e Ventura Terra na abertura do século XX", in Marieta Dá Mesquita (ed.), *Revista de Arquitectura*, Lisboa, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2011.

25 Raul Lino manifesta, diversas vezes, ideia contrária a esta, mas semelhante na sua formulação: a edificação Moderna é somente construção, por isso não é arquitectura.

26 FEIJÓ, António, "Um feixe de humanidades", in António Feijó (com.), *Weltliteratur. Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

onde terão passado "mais de 600 alunos, dos quais uma centena de americanos".¹⁶

A arquitectura enquanto resposta a novos paradigmas defrontava-se com novas dimensões. Não só dos espaços projectados, como as grandes naves das estações ferroviárias e dos pavilhões de exposições ou dos *grands magasins* e dos edifícios de escritórios, mas também com a nova dimensão do seu modo de operar, que atendia agora a uma prática profissional colaborativa com outros técnicos e especialista. Esta atitude, indispensável para garantir os contratos das *grandes obras*,¹⁷ que já questionava a tradicional organização do trabalho, colocava o desenvolvimento do projecto num domínio multidisciplinar e internacional, aberto à permuta de informações e experiências, e assente na crescente mobilidade dos seus actores num espaço geográfico cada vez mais amplo.¹⁸ A passagem do espaço vital da concepção da arquitectura de uma cultura localista, para uma cultura cosmopolita – ou seja, que não reconhece limite e diferença entre países –, sabemos que foi gerador de uma *outra* arquitectura, praticada por Marques da Silva ou Ventura Terra, em consonância com os domínios da arte, da técnica e das práticas sociais emergentes delineadoras da modernidade.

A deslocação de referências, aqui evocada entre distintos espaços culturais, o que significa também entre diferentes contextos, é considerada por Donald Schon como um dos processos mais sensíveis e produtivos na análise dos processos criativos.¹⁹ A colocação desta hipótese permite a interpretação do projecto destes arquitectos, como transvases de materiais reunidos em diferentes contextos para âmbito do seu trabalho. Esta passagem, estudada por Pierre Pinon e Alan Colquhoun, na obra de Le Corbusier,²⁰ ou por Howard Burns, em Palladio,²¹ permite perceber, recorrendo ao conceito corbusinano de *collection particulière*, como a reunião pessoal de objectos, materiais e imateriais, está disponível para ser convocada na resposta a novas situações projectuais. Este elementos vão emergir no *estirador* do arquitecto como pontos de suporte do trabalho, redesenhando a sua cultura

arquitectónica... e o seu projecto a uma outra dimensão, já não somente refém de um contexto local.

Esta passagem para o projecto de elementos de origens diversas, nos primeiros anos do século XX, é imbuída de cosmopolitismo, de um olhar para o mundo e nele ver a urgência do *progresso* como resposta aos problemas que afectavam a vida na cidade – as redes infra-estruturais subterrâneas, os equipamentos públicos, os transportes e telecomunicações, as novas centralidades e a habitação popular. Nestas circunstâncias a arquitectura proporá outras escalas e programas, novas soluções construtivas e tipológicas que, ao abrirem-se ao experimentalismo, são percorridas, cada vez mais, por um sentido abstracto do desenho universal, ditado pela análise racionalista e funcionalista dos projectos. As estações ferroviárias, os liceus, os teatros ou os novos espaços comerciais, dos quais a obra de Marques da Silva é exemplo, transformaram a cidade ocidental em processos homólogos no desenho e nas práticas sociais, ainda em continuação com a cidade antiga. Este protagonismo da cidade será apropriado pelas vanguardas, nas décadas seguintes, num ciclo crescente de mutações que lhe virá a traçar profunda rupturas.

Contudo, talvez a mais revolucionária atitude destes arquitectos e de Marques da Silva tenha sido a recusa de todas as formas de provincianismo característico deste tempo de passagem entre o séculos, problemática que virá a ser associada à questão da identidade nacional em arquitectura e à política que a sustenta.²² A arquitectura que praticavam de raiz parisiense e internacionalista, por vezes apelidada de estrangeirada, constituía uma barreira estética e ética à pressão exercida pelo debate nacionalista que ocorria na Europa e em Portugal, que contrapropunha uma arquitectura de vocação regional e depois paroquial, influenciada pelas declinações do *Picturesque*.

Em Marques da Silva esta posição é fulcral. No Porto, ao contrário de Lisboa, onde se editavam na época os periódicos da especialidade que esboçavam um débil debate arquitectónico

em redor das arquitecturas "estrangeiradas" e depois da "casa portuguesa",²³ esse tema é ignorado. Mesmo se Ricardo Severo (1869-1940) construiu no Porto a sua casa (1904) manifesto de portugalidade, se Rocha Peixoto (1866-1909), investigador que faz trabalho de campo sobre a casa popular, a analisa como corolário incoerente de estilos, ou se é no Porto que trabalha Joaquim de Vasconcelos, quem primeiro atendeu às artes populares como parte da tradição artística portuguesa, o debate identitário e de tudo o que ele representa acontece a Sul. Se Ventura Terra, em Lisboa, debate com Raul Lino o problema da "casa portuguesa", defendendo a total desadequação tipológica da casa unifamiliar como resposta ao problema do alojamento e à sua grave dimensão urbana;²⁴ Marques da Silva, no Porto, parece ignorar esta questão e outras, não por desconhecimento, mas por achar este assunto irrelevante para o trabalho projectual e debate arquitectónico por isso *não ser arquitectura*²⁵ e, possivelmente, por não ter interlocutores.

A posição destes arquitectos e, concretamente, de Marques da Silva, sustentada na sua formação e no seu olhar do mundo, foi de resistência disciplinar, o que não significa evitar a negociação e o compromisso, o que lhe permitiu, ao ser portuense, *considerar a cultura própria no grande contexto da história supranacional da sua arte*.²⁶

²⁷ SAID, Edward W., "Reconsiderando a teoria itinerante", (1994), Manuela Ribeiro Sanches (org.), *Deslocalizar a Europa: Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade*, Lisboa, Cotovia, 2005, p.25-42.
²⁸ CARDOSO, António, *O Arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do séc. XX*, (1992), Porto, Faup Publicações, 1997.
²⁹ *Ibid.*, p.124
³⁰ *Ibid.*, p.251-260.
³¹ *Ibid.*, p.272

O PESO DO LUGAR

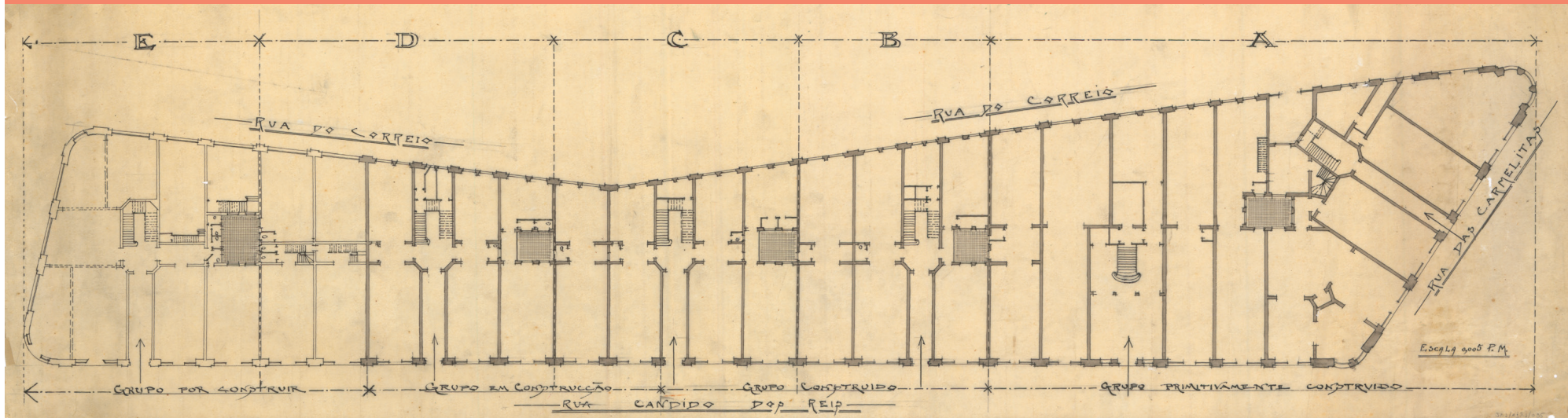
A vertente cosmopolita desta arquitectura não deverá iludir o peso do lugar onde intervém como determinante, não só na sua concepção, como na construção do nosso olhar sobre ela.

Para interpretar a arquitectura da modernidade, onde desejamos inscrever a obra de Marques da Silva e dos que com ele ocuparam, em Portugal, a mesma filiação projectual, é necessário atender ao cerne resistente que unifica obras ocorridas em tempos e lugares diversos, para além da variabilidade do desenho como, por exemplo, entre classicismo e modernismo. Isto significa não só ler a formação académica parisiense dos primeiros arquitectos do século XX, mas também registar as tensões a que essa formação é sujeita, sobretudo no lugar em que é posta em prática. Estas tensões ganham um papel decisivo para a leitura do processo de projecto no espaço geográfico de sua recepção e do seu significado,²⁷ que em Marques da Silva e no Porto se tornam vitais para uma arquitectura fortemente alicerçada. Esta solidez disciplinar, bem como socialmente comprometida, permitiu-lhe ter desde a sua chegada de Paris um papel activo, polifacetado e pragmático na reconstrução da centralidade do Porto. A enumeração dos principais projectos e obras realizadas até 1920, como a Estação de São Bento (1896), Liceu do Porto (1902), edifício Quatro Estações (1905), Teatro S. João (1909), Monumento aos Heróis das Guerras Peninsulares (1909), Armazéns Nascimento (1914), Liceu Alexandre Herculano (1914), Liceu Rodrigues de Freitas (1918), edifício A Nacional (1919) e edifício quarteirão Conde de Vizela (1920) demonstram a amplitude do seu envolvimento. Fazendo a sua cartografia na cidade percebe-se, de imediato, que o seu envolvimento total (social, profissional e arquitectónico) é suportado pela convicção reformadora de que determinará a transformação da cidade. Trata-se, em alguns casos, de grandes intervenções em si, pela sua dimensão e significado, quer pela nova infra-estrutura gerada, quer pela reconfiguração do tecido urbano, demolindo e rasgando a baixa do Porto para a introdução de novas funcionalidades. Em simultâneo,

realiza também projectos mais pequenos, mas não menos importantes. Realiza inúmeras habitações unifamiliares para a burguesia portuense e participa em outras obras, nem sempre concluídas, mas bem significativas para a definição do seu arco de influência social. Tal empresa permite-lhe gerir os seus clientes actuais e futuros, como bem demonstra a investigação de António Cardoso,²⁸ onde se salientam, logo desde 1898, a sua participação em obras e pareceres para a Associação Comercial do Porto, para a Irmandade de Cedofeita ou, em 1904, como arquitecto camarário.²⁹

Estas intervenções sobre o tecido urbano, em continuidade com a cidade antiga, traduzem-se numa arquitectura híbrida ditada pelo pragmatismo e apego ao lugar, por vezes com laivo historicista, que, em Marques da Silva, não enfrenta, como veremos, dilemas de desenho ou teóricos. De distintas maneiras os projectos para o edifício de A Nacional, o edifício quarteirão Conde de Vizela e a proposta, não construída, para o Lyceu Central do Porto são exemplos.

O edifício de escritórios para a seguradora A Nacional (1919), situado num cunhal acentuado volumetricamente com um torreão, tem uma composição e sistema decorativo exterior de matriz *beauxartiana*, o que não impede Marques da Silva de propor no interior um espaço funcional e racional. A organização interior é ajustada às necessidades do escritório moderno, onde se circula através de galerias e pontes, que cruzam o vazio central com pé direito quádruplo e iluminação zenital, interligados por um elevador transparente com escada circundante, aspectos que denunciam abertamente a utilização do betão armado. Trata-se da mesma apologia espacial encontrada nos edifícios de escritórios actuais. Contudo nenhum deste aspectos diminui a circunstância da sua localização no gaveto ocidental do arranque da Avenida dos Aliados,³⁰ que já em esboço de 1919 Marques da Silva pressupunha a sua simetria com o que viria a ser outro projecto seu, o edifício Joaquim Pinto Leite (1922), onde em 1930 se instalaria o Bank of London & South America.³¹ A acção de Marques da Silva é exemplar, quer da



32 A consciência da sua formação parisiense é vincadamente disciplinar e cosmopolita, como nos é dado ver na crítica de 1916 ao projecto para a Avenida dos Aliados de Barry Parker. Esta proposta transpõe as ideias do pitoresco inglês para o desenho da Avenida no Porto, que, segundo António Cardoso, Marques da Silva considera de natureza "medieval, que não pode aplicar-se à grandeza dos nossos costumes e aos progressos que a locomoção moderna exige". *Ibid.*, p.253.

33 *Ibid.*, p.288

34 Em observações locais, com diferentes especialistas, determinar a exacta natureza destes materiais é difícil. Contudo existe o consenso sobre esta hipótese, a comprovar somente com sondagens.

35 Na biblioteca e na sua colecção de revista é possível ver o destaque, com marcadores, dos projectos publicados relacionados com o seu trabalho.

36 MONIZ, Gonçalo Canto, *Arquitectura e Instrução: O projecto moderno do liceu, 1896-1936*, Coimbra, EDARQ, 2007, p.118-129

37 BORIE, Alain, MICHELONI, Pierre, PINON, Pierre, *Forme et déformation des objets architecturaux et urbains*, (1978), Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1984.

38 ZANTEN, David Van, "Le Système des Beaux-Arts", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 182, 1975, p.96. Citado por Gonçalo Canto Moniz em *Arquitectura e Instrução*, p.62.

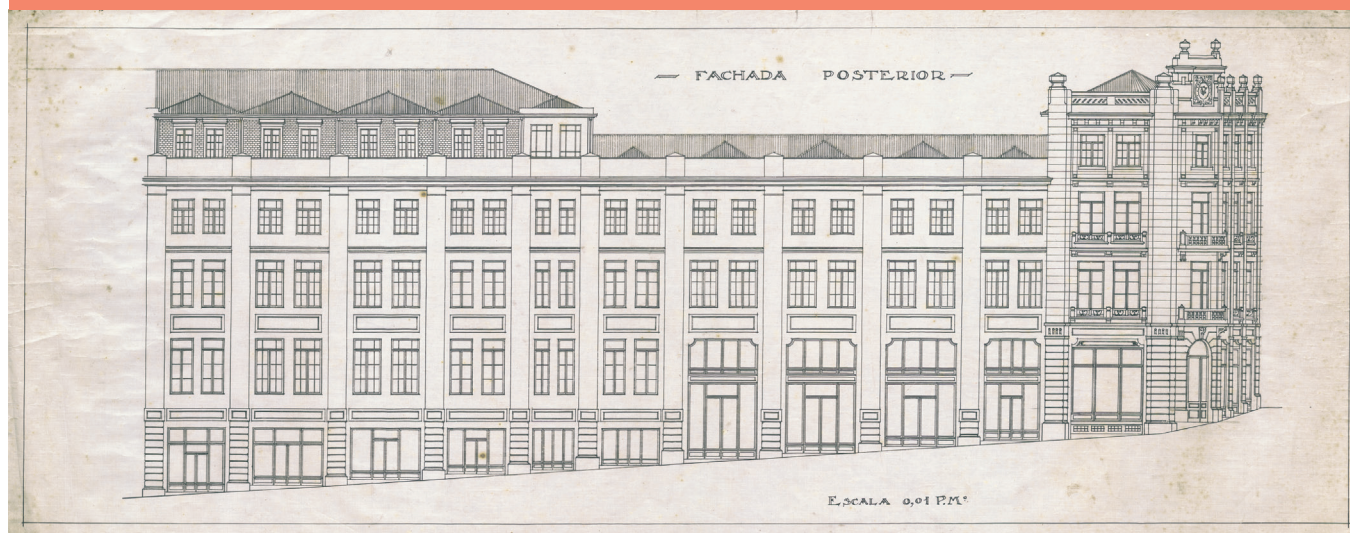
39 SAID, Edward W., "Reconsiderando a teoria itinerante", (1994), Manuela Ribeiro Sanches (org.), *Deslocalizar a Europa: Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade*, Lisboa, Cotovia, 2005, p.25-42.

organização do programa do edifício, quer, face à circunstancia urbana da nova avenida, da compreensão dos problemas a enfrentar, o que lhe permite desenvolver sempre uma negociação projectual capaz de articular com pragmatismo situações aparentemente oponentes. Assim fica registada a hibridez da sua arquitectura. Tradição e progresso podem ser as designações comuns às múltiplas tensões registadas neste projecto e noutros semelhantes, que apelam à sua capacidade disciplinar, cosmopolita e parisiense³² de, em paralelo, fazer cidade como ajuste ao lugar e de quem nele manda.

Em 1920 Marques da Silva está a dirigir as obras da complexa operação do Bairro das Carmelitas.³³ (fig. 3 e 4) Como refere António Cardoso, nesse momento está a trabalhar sobre a edificação do Conde de Vizela, que ocupa a totalidade do quarteirão, com um programa ambicioso de estabelecimentos comerciais e escritórios. Os desenhos de projecto de Marques da Silva para o extenso edifício quarteirão conferem não só unidade ao desenho de fachada, mas sobretudo definem uma forte racionalidade na organização da planta. Esta organização parte da regularidade da dimensão da frente de loja, acentuada pela utilização de paredes transversais que, ao modularem toda a planta, permitem as excepções correspondentes às entradas para os

pisos superiores e remates dos gavetos. Mas a localização deste projecto permite-lhe conferir um tratamento substancialmente diferente entre as fachadas que, ao subordinarem-se à disposição simétrica das plantas, apresentam pedra ornamentada para a rua Cândido dos Reis, e betão com alvenaria de pedra lisa coberta com pintura branca³⁴ para a rua do Correio (hoje Conde de Vizela). Ao tratar-se de uma rua secundária, esta fachada apresenta um despojamento decorativo total, que não escamoteia o seu carácter material e referente clássico, ordenada com uma geometria regular dos vãos e dos elementos estruturais, que faz dela nos anos de 1920 um exemplo singular. Também aqui o peso do lugar permite ver confronto e pragmatismo, ao ajustar a solução às expectativas do cliente e, com certeza, também do arquitecto, demonstrando as possibilidades da hibridez do projecto.

No último exemplo, o projecto de Marques da Silva de 1902, para o Lyceu Central do Porto é possível verificar, mais uma vez, como articula o estudo de soluções modelares para, de seguida, as submeter às circunstâncias do seu trabalho.³⁵ (fig. 5 e 6). O terreno onde se pretendia implantar este Lyceu, situado na rua do Triunfo no Porto (hoje D. Manuel II), tinha um perímetro muito irregular, o que obrigou à interpretação dos modelos estudados de plantas regulares para a realização de um



3 1920, Marques da Silva, *Planta do edifício quarteirão Conde de Vizela*, Porto.

1922, Marques da Silva
Floor plan for the Conde de Vizela building/block, Porto.

4 1922, Marques da Silva, *(Estudo) Alçado nascente do edifício quarteirão Conde de Vizela*, Porto.

1922, Marques da Silva,
East elevation of the Conde de Vizela building-block, Porto.

projecto trapezoidal, mantendo a legibilidade essencial do original.³⁶ O trabalho sobre este problema de forma/deformação,³⁷ comum na prática arquitectónica do projecto, surge já entre os temas das suas provas académicas (fig. 7), nomeadamente com o projecto para *Une Cité dans un quartier riche et élégant* (1894). Esta passagem, entre exemplos internacionais, prática académica e a sua adequação local, permitiu a Marques da Silva uma reflexão sobre a planta como dispositivo espacial que dá forma a um processo pedagógico, conhecimentos e experiência indispensável para a realização do projecto e obra, no Porto, dos Liceus Alexandre Herculano (1914) e Rodrigues de Freitas (1918).

Nestes exemplos, pode reconhecer-se o uso do desenho arquitectónico com grande maleabilidade – recurso indispensável da *arte de projectar* –, que permite a Marques da Silva reflectir também sobre o lugar e as suas circunstâncias. Esta competência não pode ser dissociada daquela que é uma das chaves do sistema de ensino *Beaux-Arts* e consequentemente da sua influência no século XX: um método de projecto que "não é construído, na origem, por um vocabulário de formas, mas sim por um processo de pensar".³⁸

Esta capacidade projectual, ao estruturar-se na tradição clássica herdada e no conhecimento da história, permite-lhe interpretar não só

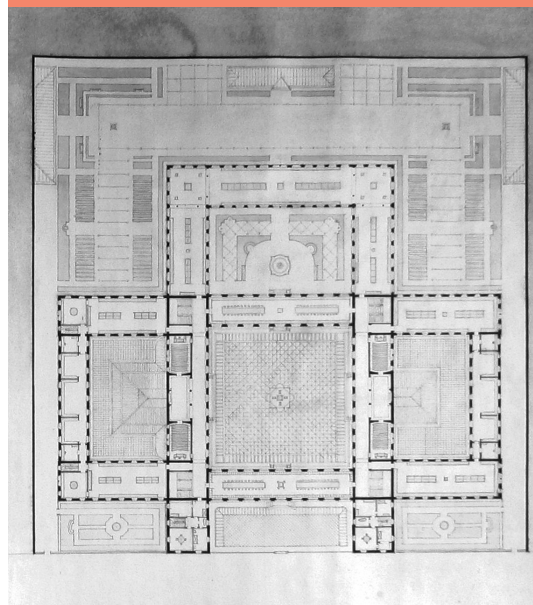
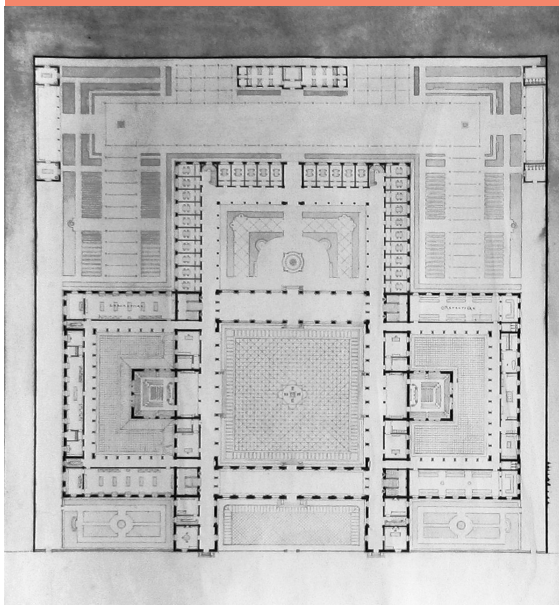
as circunstância dos locais onde intervém, mas também as expectativas sociais dos encomendadores na resposta exigida pelos novos programas. Esta articulação entre acção e obra, comum na prática do seu tempo, tem em Marques da Silva um peso do lugar que importa sublinhar, abrindo outra hipótese sobre o significado do classicismo na abertura do século XX português.

A colocação desta hipótese implica deslocar a bagagem teórica de Marques da Silva, adquirida no contexto amplo da sua formação, para o contexto local de interferência com o seu trabalho. Edward W. Said ao observar este movimento, chama a atenção de que o momento histórico em que determinadas teorias surgiram não é o único aspecto a considerar, nem tão pouco o único a determinar o seu impacto, salientando a importância do que chama a *itinerância da teoria*.³⁹ A observação sobre as viagens das teorias, no tempo e no espaço, permite-nos constatar, no caso particular da formação e da experiência vivida em Paris e da posterior obra de arquitectos como Marques da Silva, que, se uma idêntica condição formativa pode proporcionar uma obra idêntica, é a arte de construir local e as circunstâncias particulares da negociação projectual que marcam a sua, singularmente. Assim as obras/projectos, tal como as teorias, viajam e quando encontram o seu porto, ao confrontarem-se



5 2010, Marques da Silva, *Quarteirão na rua Conde de Vizela*, Edifício Quarteirão, Porto.

2010, Marques da Silva,
Block on Rua Conde de Vizela (formerly Rua do Correio), Building/block, Porto.



6 1893, Marques da Silva, *Uma escola normal superior* (Atelier Laloux), Paris.

1893, Marques da Silva, "*Uma escola normal superior*" (Atelier Laloux), Paris.

40 Adota-se a definição proposta por Dana Arnold: A história da arquitectura como dialéctica entre diferentes epistemologias, não numa perspectiva cronológica e progressiva, mas num ideia de convergência de leituras coexistentes da arquitectura e da história social. Proposta já apontada por José-Augusto França quando, em 1963, refere no "Prefácio" à história da arte do século XIX, que o presente trabalho "ousa apresentar-se, assim, no domínio que cobre, como uma achega para uma antropologia cultural do século XIX português — e através dela para o conhecimento total do mesmo século." Para concluir, no mesmo texto, "a sua elucidação não poderia vir senão dum trabalho pluridisciplinar, só eficazmente realizado em visão conjunta das conclusões de inquéritos conduzidos em outros domínios culturais e em outras séries históricas." E conclui comentando: "O que é cedo ainda para se poder fazer, entre nós." FRANÇA, José-Augusto, *Op.cit.*, p.13 e p.17 ARNOLD, Dana (ed.), *Reading architectural history*, Routledge, 2002.

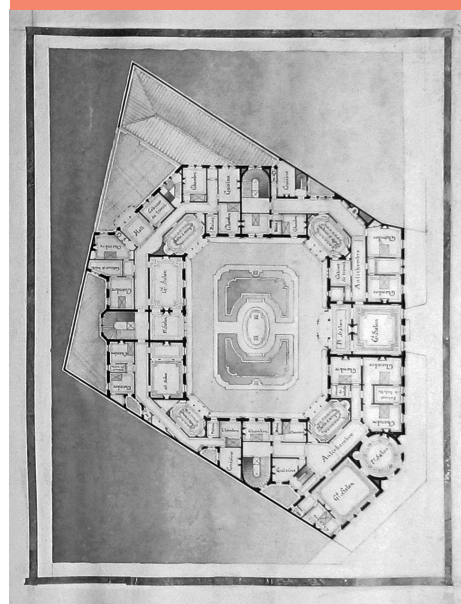
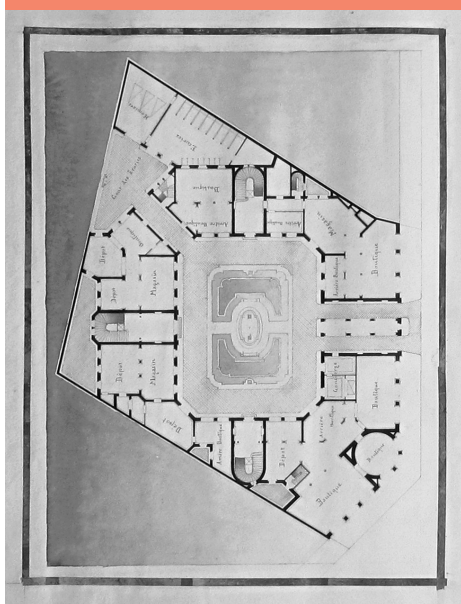
41 CROOK, J. Mordaunt, *The Dilemma of Style: Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern*, The University of Chicago Press, 1987.
42 CROOK, J. Mordaunt, *The Dilemma of Style: Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern*, The University of Chicago Press, 1987.
43 SCULLY, Vincent, *The Shingle Style & the Stick Style*, (1955), Yale University Press, 1971.
WATKIN, David, *The English Vision: The Picturesque in Architecture, Landscape & Garden Design*, London, John Murray, 1982.
CROOK, J. Mordaunt, *Op. cit.*
PEVSNER, Nikolaus, "Lo pintoresco en la arquitectura", (1947), *Cuaderno de Notas*, nº 2, Revista del Departamento de Composición de la ETSAM, p.99-111.
O significado de picturesque é também longamente observado em: PAMUK, Orhan, *Istambul: Memórias de uma cidade*, (2003), Presença, 2009.

com outros elementos, ao reagirem, ao ficarem em tensão encontram a sua plena e definitiva realização, vincando o momento e o lugar a que passam a pertencer.

Esta ocorrência, observada na abertura do século XX, permite ultrapassar a ideia de que estas obras, imprimidas pelo classicismo desde a formação dos seus autores, são meras precursoras de uma arquitectura Moderna ainda não realizada, para se afirmar a sua profunda magnitude moderna. Esta interpretação agora proposta permite questionar o conceito da cultura Moderna, aqui já referido, e erguido pela historiografia da primeira metade do século XX. Aceitar a filiação internacionalista e simultaneamente local, reconhecer o pragmatismo da gestão destes projectos sem abdicar da sua formação erudita de tradição clássica, como registamos em Marques da Silva, permite reconhecer a impertinência universalista do Moderno no alvor do século XX — aspecto só reconsiderado plenamente pela história e crítica da arquitectura na década de sessenta. Permite, esta interpretação, aceitar a cultura moderna como tensão permanente de tempos e lugares, por isso impura, processual e polifónica que, ao abrir outra narrativa deste período, contribui para uma outra história, uma *história social da arquitectura* no século XX.⁴⁰

SEM DILEMA

O arquitecto do século XIX, de formação *beauxartiana*, movimenta-se entre diversos estilos do passado, na constituição de um reportório ecléctico consistente com a sua cultura. De acordo com a historiografia comum deste período, a base deste reportório híbrido pode ser observada entre um *estilo histórico*, reprodução de um código perfeitamente localizado no tempo, e um *estilo oitocentista*, resultado do recomposição/somatório de trechos de diversos códigos. Assim o arquitecto é colocado perante o dilema do *estilo* a adoptar, que deverá satisfizer tradição e cânones de beleza, procurando, ao mesmo tempo, ser *apropriado* ao edifício projectado.⁴¹ Ou, usando outras palavras, o arquitecto está perante a escolha de um desenho, expressão da individualidade artística, mas sobretudo como possibilidade de uma arquitectura representativa das aspirações sócio-culturais, políticas e económicas do meio a que pertence. A arquitectura é essencialmente uma linguagem simbólica onde não se revêem aspectos utilitários. Assim tópicos como programa e função seriam irrelevantes na concepção desta arquitectura ou, como salienta Robin Evans,⁴² pelo menos não seriam observados nos termos que modernamente



7 1894, Marques da Silva, *Une Cité dans un quartier riche et élégant* (Atelier Laloux), Paris.
1894, Marques da Silva, *"Une Cité dans un quartier riche et élégant"* (Atelier Laloux), Paris.

adquiriam, aspecto confirmado nos manuais e periódicos editados na época.

A alteração deste entendimento da prática arquitectónica, na passagem para o século XX, assinala a aceitação de um dos paradigmas da cultura moderna: a eficácia. Trata-se de um processo longo, poliédrico e, seguramente, não substitutivo, onde coexistem diferentes modos de fazer, mas onde também a urgência de outras práticas projectuais é imposta pelas circunstâncias tecidas num tempo de mudanças. As arquitecturas ao utilizarem o *ferro* e o *betão* realizadas no final do século XIX e início do século XX, mas também a arquitectura doméstica pelo via da *English free architecture* e do *Picturesque*,⁴³ na casa de campo, por exemplo, ao porem em causa a ordem clássica e os seus estilos como factor determinante da concepção dos edifícios, vão admitir, para atingirem maior eficácia, a necessidade de outros atributos qualificadores do espaço, mais adequados a outras formas de vida e de uso. Se em primeiro lugar esta adequação foi sobretudo visual, posteriormente implicará a transformação do espaço edificado no ajuste ao programa, função, construção e ao uso.

Se no século XIX a cultura arquitectónica é caracterizada pelo dilema da escolha do *estilo*,

como problema formal e de erudito debate crítico sobre a adequação aos seus propósitos, a questão Portuguesa na abertura dos século XX é mais complexa, definindo o que achamos ser a sua peculiaridade. A passagem para o século XX português, no campo da arquitectura, apresenta sinais particulares que atenuam a questão do dilema, ou mesmo o eliminam, voluntária ou involuntariamente, perante as condições de estreitamento sócio-cultural da encomenda, da fruição e da crítica das artes em geral.⁴⁴ Esta situação, ao verificar-se, permite-nos colocar a hipótese de identificar na produção arquitectónica deste período, e particularmente em Marques da Silva, mas também de Ventura Terra, uma dupla singularidade. Uma no processo da arquitectura portuguesa na primeira metade do século XX, outra no contexto europeu do seu tempo.

Antes de mais importa observar, rapidamente, o contexto onde a obra destes arquitectos é recebida e, também, da generalidade da produção arquitectónica portuguesa na mudança de século.

Para Lucília Verdelho da Costa é nas limitações da encomenda – e do encomendador – que reside a submissão da obra arquitectónica a discutíveis critérios de gosto, afastados

dos eruditos dilemas do estilo debatido nas arquitecturas internacionais, constituindo a satisfação do cliente uma condição de sobrevivência dos próprios arquitectos.⁴⁵

A par desta situação, também é significativo verificar a ausência de instrumentos para a reflexão, culturalmente alargada, sobre a produção arquitectónica, nomeadamente de uma historiografia da arquitectura nacional credível⁴⁶ e de uma crítica que, ao não acompanhar a prática profissional do arquitecto, irá obscurecer a adopção dos sistemas de desenho que se oferecem arbitrariamente.

Esta situação descrita no campo da arquitectura é reflexo inevitável do tecido sócio-cultural constitutivo do século XIX português que, sem detalhar o assunto, irá dilatar-se até meados do século XX. Este aspecto é referido por Paulo Pereira como determinante para a especificidade e compreensão do novo século:

(...) o século XIX mantém o seu balanço epocal até muito tarde. Os progressos da revolução industrial, tímida e tardia, parecem meras importações fomentistas sem que traduzam uma modificação do tecido essencialmente rural do país. Nas artes, o tradicionalismo e o conservadorismo são de tal modo pesados e

⁴⁴ FRANÇA, José-Augusto, op.cit.

⁴⁵ COSTA, Lucília Verdelho da, *Ernesto Korrodi 1889-1944*, Lisboa, Estampa, 1997.

⁴⁶ Pode inferir-se a mesma constatação na "Nota Final" à história de *A Arte em Portugal no Século XX* por José-Augusto França, em 1974, e por Rute Figueiredo na investigação que realiza sobre arquitectura e discurso crítico na passagem para o século XX ou, mais recentemente, por Paulo Pereira e João Pinharanda. FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX* (1911-1961), Lisboa, Bertrand, 1972, p.603.

FIGUEIREDO, Rute, *Arquitectura e Discurso Crítico em Portugal* (1893-1918), Lisboa, Colibri, 2007, p.167-178.

PEREIRA, Paulo, "História da História da Arte Portuguesa", in *Arte Portuguesa*, vol. 20, Em Torno da História da Arte, Fubu Editores, 2009, p.34-87.

PINHARANDA, João, "O Modernismo I: expressão, estilização, disciplina", in *Arte Portuguesa*, vol. 18, Fubu Editores, 2009.

47 PEREIRA, Paulo, *2000 anos de arte em Portugal*, Lisboa, Temas e Debates e Autores, 1999, p.319.
48 MILHEIRO, Ana Vaz, *A Construção do Brasil: Relações com a cultura arquitectónica portuguesa*, (2004), Porto, FAUP Publicações, 2005, p.135.
49 *Idem*.
50 De forma idêntica Pedro Vieira de Almeida considera que a acção do jovem arquitecto Raul Lino encontra um terreno propício, no momento seu regresso a Portugal, no raia do século XX, depois da formação Alemã.
51 FRANÇA, José-Augusto, *Op. cit*.
52 Cf. COSTA, Alexandre Alves, "Arquitectura Portuguesa", *Vértice*, série II, nº 8, Lisboa, 1988, p.105-107; *Idem*, "Cem anos entre razão e gosto" [Prefácio], in Gonçalo Canto Moniz, *Arquitectura e Instrução: O projecto Moderno do Liceu 1836-1936*, Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, Coimbra, 2007, p.11-17
53 BOTELHO, Manuel, "Os anos 40: A ética da estética e a estética da ética", RA, nº 0, Revista da Faup, Porto, 1987, p.7-10
55 Cf. COSTA, Alexandre Alves.
Ibid. Ver também: TOSTÕES, Ana, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, (1994), Porto, FAUP Publicações, 1997.
RAMOS, Rui Jorge Garcia, *A casa: Arquitectura e projecto doméstico na primeira metade do século XX português*, Porto, FAUP publicações, 2010.

*inerciais que se pode afirmar, sem receio de errar, que os traços do gosto oitocentista, ao nível da educação das artes e do consumo, se mantêm até cerca de 1960... O século XIX é, de facto, o século mais longo da história portuguesa.*⁴⁷

Diversos estudos recentes confirmam este cenário, entre outros, por Ana Vaz Milheiro, para quem a situação portuguesa "é um acerto, que se comunica ao século XX (...)",⁴⁸ uma "importação permanente, não sustentada, incapaz de recriar um reportório formal que estabeleça um quadro efectivo para a projecção de uma cultura e identidade nacionais."⁴⁹

É neste cenário português que os arquitectos formados em Paris, e especialmente Marques da Silva e Ventura Terra, encontram um terreno propício para afirmarem os seus ideais.⁵⁰ O pragmatismo da sua resposta face a estas circunstâncias dita um funcionalismo decidido, já referido, e ajusta-se com realismo à carência e à importação de meios e recursos, e à ausência de um aprofundamento crítico, que lhes permitiu superar o dilema do *estilo*. Este aspecto, ao ultrapassar o problema estilístico anterior e característico oitocentista, dá uma liberdade projectual invulgar no seu tempo, nacional e internacional, permitindo uma aproximação moderna os problemas da arquitectura; ou seja, permitiu uma arquitectura que se afasta da concentração obsessiva dos *estilos* a adoptar. Sem dilema, esta arquitectura mostra-se disponível para tratar, acima de tudo, os aspectos programáticos e funcionais, assumindo a hibridez da sua concepção e construção como condição necessária à sua execução, de acordo com uma visão cosmopolita e progressista.

Esta arquitectura híbrida ou proto-moderna que, de forma ténue mas significativa, se contrapõe a arquitecturas de cariz historicista, presas à superioridade dos estilos para a realização de uma obra *falante*, é já dominada pelos valores racionalistas, embora por vezes furtivos, que ditarão os caminhos das arquitecturas modernas nas décadas seguintes.

Esta hipótese questiona a historiografia da primeira metade do século XX que, ao conferir a esta arquitectura o atributo de *conservadora* e *beauxartina*, pretendia atribuir inequivocamente um papel às vanguardas dos anos de 1920. Mas se as produções de Marques de Silva ou Ventura Terra se distanciam desta leitura, como procuramos demonstrar, também não cabe às vanguardas a única responsabilidade pela visão progressista onde se filiariam os movimentos modernos. Historicamente este papel encontra-se disseminado por obras e autores, como é demonstrado pela investigação conduzida nas ultimas décadas do século XX, o que também permitiu constatar neste processo a importância das continuidades em relação às rupturas.

Nas arquitecturas de Marques da Silva ou de Ventura Terra, se perspectivarmos rupturas com anteriores concepções espaciais, como a motivada pela urgência funcionalista na resposta ao novos programas, o que permite desafiar os seus próprios limites é a sua solidez projectual e disciplinar, promovida por uma leitura da tradição sabiamente continuada. Nas primeiras décadas do século XX, no meio português, esta postura é singularmente moderna.

Estes arquitectos ao ultrapassarem o problema estilístico oitocentista, ao abrirem a sua obra aos novos tempos e a novos territórios formais, colocam uma disponibilidade moderna que, consequentemente, não será aprofundada. Aqui configura-se uma dificuldade estrutural portuguesa, já reflectida por José-Augusto França,⁵¹ que marcará a identidade da arquitectura portuguesa das gerações seguintes.⁵² Este modo de fazer moderno, observado na obra de arquitectos como Marques da Silva e Ventura Terra, não vai, nem pode, acompanhar o debate e a experiência internacional centrado na Alemanha e na França, nem as elites nacionais despertam para a sua necessidade. Esta situação terá consequências. A obra de Cristino da Silva (1896-1976), Rogério de Azevedo (1899-1983) ou de Carlos Ramos (1897-1969), entre outros, ao não ser apoiada pelo aprofundamento teórico/ crítico e da sua necessidade cultural, pela razões já debatidas, encontrará condições para uma oscilação entre uma produção moderna

e não-moderna (ou outra qualquer), como é referido por Manuel Botelho quando examina os anos 40:

*Não admira pois incertezas de direcção na pesquisa formal de alguns arquitectos, onde o conteúdo da nova arquitectura se dilui na dialéctica das aparências; nem admira que a linha projectual se não possa basear, senão, na capacidade individual, sob dotes pessoais de imaginação e invenção, capazes de transformar o testemunho isolado em mensagem colectiva; nem admira, ainda, que a investigação arquitectónica se situe dentro do conceito tradicional de objecto arquitectónico: meta-histórico, objecto simbólico e metafísico como obra concluída e irrepetível.*⁵³

Esta questão, não sendo original no processo da arquitectura portuguesa,⁵⁴ continuará a caracterizá-la, de modos diversos, até aos anos sessenta⁵⁵ e, como veremos, com ampla repercussão no delinear a nossa identidade.

Muitos foram os que consideraram a arquitectura da abertura do século XX como consequência directa do sistema *beauxartiano*. Apesar desta ascendência ser importante, como vimos, deve ser colocada em perspectiva; isto é, colocada em confronto com as condições, sempre amplas e complexas, da produção do projecto e da obra, denunciando uma leitura linear e enviesada da história que, no caso português, estreita as possibilidades interpretativas. Alexandre Alves Costa refere a este propósito:

*A historiografia portuguesa tradicional vacilou, sempre, entre a consideração de que em Portugal se faz tão bem ou melhor do que na Europa e o desgosto de não encontrar valores marcantes na nossa produção. Passou ao lado da verificação dos sinais iniludíveis da nossa identidade e, por isso, não lhe buscou razões nem métodos próprios.*⁵⁶

As investigações recentes sobre este período, onde destacamos os estudos sobre Marques da Silva, posteriores à obra tutelar de António Cardoso,⁵⁷ ou, de forma mais ampla, sobre o reexame da modernidade, têm reforçado a importância, não só do *peso do lugar* ou da *ausência de dilema*, como já referimos, como aspectos que sublinham a continuidade multissecular da arquitectura portuguesa observada por Alexandre Alves Costa;⁵⁸ mas também a sua vertente internacionalista e disponível à cultura moderna – isto é, não provinciana. A conjugação destes aspectos, nas duas primeiras décadas de noventa, assinala uma das mais pertinentes singularidades da arquitectura portuguesa do século XX.

Contudo se a abertura do século XX, assim concretizada, observada através das obras de Marques da Silva ou de Ventura Terra, não encontra o aprofundamento no seu fluxo moderno pelas gerações seguintes, como referimos no tópico anterior, tal não pode ser entendido como fracasso do *projecto moderno*, nem tão pouco como uma ruptura, mas como possibilidade de outras formas de continuidade da modernidade entre séries historicamente

diversas. O que, ao aceitarmos esta interpretação, envolve a urgente reconsideração da ideia de moderno como processo ou séries de processos, impuros e polifónicos.⁵⁹

Isto terá consequências na interpretação, brevemente aqui referida, da arquitectura portuguesa no arco temporal 1920-1960. Esta arquitectura das *gerações de transição*⁶⁰ permite-nos observar, apesar da sua diversidade racionalista, moderna/não-moderna, monumental ou pitoresca uma raiz comum que as mantém próximas. Esta implícita unidade, mais na metodologia do projecto do que na sucessão de formas correlacionadas entre si, encontra raízes na tradição clássica das obras antecedentes realizadas pelos arquitectos formados em Paris. É assim possível apontar uma via de inquérito da arquitectura portuguesa do século XX até aos anos 1960, onde será significativo atender à continuidade histórica das transformações do fenómeno arquitectónico, entendida como transmissão da herança cultural clássica que, no caso concreto, é, também e sobretudo, uma tradição construtiva.⁶¹ A atribuição desta herança, amplamente aprofundada na tese de Miguel Rodrigues em redor dos problemas da *decoração, escala e tradição*,⁶² é, antes de mais, uma pragmática atitude dos arquitectos portugueses, que lhes permite enfrentar, com maior segurança, as circunstâncias diversas e adversas definidoras das suas possibilidades de trabalho no contexto destas décadas.

Ao dissecar criticamente a posição de John Summerson (1904-1992)⁶³ para clarificar a presença da herança clássica em parte da arquitectura do século XX, Miguel Rodrigues afirma:

*Como nós, Summerson acredita que a herança clássica foi continuada por alguns dos seus fundadores — Behrens e especialmente Perret — que, segundo ele, foram os seus herdeiros conscientes e Le Corbuiser, ao tê-los "conhecido" o seu mais recente seguidor.*⁶⁴

O que nos interessa sublinhar, como breve nota, é que também esta linha de correlações pode estender-se, por exemplo, a Marques da

Silva.⁶⁵ A existência de duas edições do tratado *Éléments et théorie de l'architecture* de Julien Guadet (1834-1908),⁶⁶ professor de Teoria de Arquitectura na *École de Paris*, na biblioteca de Marques da Silva, permite continuar a consubstanciar esta herança em séries de encontros que, aparentemente, não se cruzando decorrem num contexto cultural positivista partilhado e significativo. Enquanto Marques da Silva frequentava o *atelier* Laloux, Auguste Perret (1874-1954), que havia sido admitido à *École* em 1891, um ano depois de Marques da Silva, integrava o *atelier* de Guadet, que tinha sido aluno de Henri Labrousse (1801-1875) e seguia, como modelo de ensino, o legado de Jacques-François Blondel (1705-1774). Esta série pode ainda prolongar-se, considerando que, entre 1908 e 1909, Le Corbusier trabalha no escritório de arquitectura dos irmãos Perret; e que estes dois arquitectos irão travar, desde 1923, uma das mais conhecidas controvérsias da arquitectura moderna em torno da *fenêtre en longueur*.

A permanência clássica⁶⁷ observada no conjunto das produções entre 1920-1960 reforça a ideia de uma modernidade domesticada pela força das raízes o que, de certa maneira, ao ditar-lhes um ar de família, lhes confere uma unidade na diversidade da sua índole. Estes *sinais iniludíveis da nossa identidade*,⁶⁸ hipótese desenvolvida desde o trabalho de Sergio Fernandez,⁶⁹ permite reconhecer o sentido fundador da obra de Marques da Silva e, também, de Ventura Terra – e noutra perspectiva de Raul Lino. Ou seja, é pela obra destes autores que passam as raízes modernas e os caminhos mais cosmopolitas disponíveis para a arquitectura das décadas seguintes, nem sempre desenvolvidos ou retomados, num processo de acertos e desacertos à realidade portuguesa, o que porém, como refere Fernando Catroga,⁷⁰ é outra forma de comunidade. Contudo esta hipótese arrasta a dúvida de qual a importância da tradição e da tradição clássica nas arquitecturas do século XX e de como viajam para o novo século. Estas questões, reveladoras de interpretações das arquitecturas do século XX, permitem outro conhecimento de Marques da Silva?

O estudo da obra de Marques da Silva, sem escamotear a sua condição problemática, ao

56 COSTA, Alexandre Alves, "Cem anos entre razão e gosto" [Prefácio], in Gonçalves Canto Moniz, *Arquitectura e Instrução: O projecto Moderno do Liceu 1836-1936*, Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, Coimbra, 2007, p.11.
57 CARDOSO, António, *Op. cit.*
58 COSTA, Alexandre Alves, *Op. cit.*
59 RAMOS, Rui Jorge Garcia, "Ser moderno em 1900: a arquitectura de Ventura Terra e Raul Lino", acta in *Caminhos e identidades da modernidade: 1910, o Edifício Chiado em Coimbra*, Câmara Municipal de Coimbra, 2010, p.15-31.
60 CALDAS, João Vieira, *Op. cit.*, p.24.
61 RODRIGUES, José Miguel Neto, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*, Dissertação de doutoramento em arquitectura apresentada à FAUP, Porto, 2006. [policopiado]
Ver também: WILSON, Colin St. John, "Gunnar Asplund and the dilemma of Classicism", (1992), in *Architectural reflections: studies in the philosophy and practice of architecture*, Butterworth Architecture, Oxford, 1994, p.138-155
62 RODRIGUES, José Miguel Neto, *Op. cit.*
63 SUMMERSON, John, *The Classical Language of Architecture*, (1963), London, Thames and Hudson, 1988.
64 *Ibid.*, p.4.
65 Agradecemos a Eliseu Gonçalves que nos chamou à atenção para esta hipótese, amplamente aprofundada, na passagem para o século XX, na sua investigação.
66 GUADET, Julien, *Éléments et théorie de l'architecture: cours professé à l'École nationale et spéciale des beaux-arts*, 4 volumes, Paris, Librairie de la construction moderne, Aulanier et C., Éditeurs, s.d. [1894]

LICEU NACIONAL DA INFANTA D. MARIA EM COIMBRA
ALÇADO PRINCIPAL ** SUL ** ESCALA DE 1"=0'71



8 1931, Marques da Silva,
Liceu Infanta D. Maria,
Alçado principal Sul, Porto.
1931, Marques da Silva,
Infanta Dona Maria
High School, Main South
Elevation, Porto.

67 O que é uma arquitectura clássica? Para um amplo esclarecimento ver o debate desta ideia e da sua génese para uma releitura crítica da arquitectura do Movimento Moderno em "Introdução" da tese de José Miguel Rodrigues: "(...) a tradição clássica não se resolve nem se reduz a um mundo formal codificável, como pensavam os académicos, a uma linguagem puramente formal." [...] "Do nosso ponto de vista, a possibilidade, hoje, de considerar, uma arquitectura inscrita na tradição clássica é mais uma questão de princípios do que de incondicional adesão a um determinado mundo formal." RODRIGUES, José Miguel Neto, *Op. cit.*, p.13.

68 COSTA, Alexandre Alves, "Cem anos entre razão e gosto" [Prefácio], *Op. cit.*
69 FERNANDEZ, Sergio, *Percursos: Arquitectura Portuguesa 1930-1974*, (1985), Porto, FAUP Publicações, 1988. Ver também:

ALMEIDA, Pedro Vieira de, "Arquitectura Moderna", in *Historia da Arte em Portugal*, vol.14, Lisboa, Alfa, 1986;
CALDAS, João Vieira, "Cinco Entremeios sobre o Ambíguo Modernismo", in A. Becker, A. Tostões, W. Wang (org.),

Portugal: Arquitectura do século XX, Prestel, 1997, p.23-31; COSTA, Alexandre Alves, "A propósito de um percurso", in *Textos Dados*, Coimbra, EDARQ, 2007, p.33-36; COSTA, Alexandre Alves, *Op.cit.*; MONIZ, Gonçalo Canto, *Op. cit.*
70 CATROGA, Fernando, *Entre Deuses e Césores. Secularização, laicidade e religião civil: Uma perspectiva histórica*, Coimbra, Almedina, 2006.

Também Gualter Cunha salienta ao analisar o livro de T. S. Eliot: "A grandiosidade de *The Waste Land* não está na fragmentação, mas na unidade da fragmentação." CUNHA, Gualter, Introdução, in T. S. Eliot, *A Terra Devastada*, (1922), Relógio d'Água, Lisboa, 1999, p.12.

71 Ilustradas com aguarela de acordo com a tradição da académica, repetida em inúmeros trabalhos realizados por Marques da Silva no atelier Laloux.

VIEIRA, Clara Serra Veiga, *O percurso formativo de José Marques da Silva na École Nationale Spéciale de Beaux-Arts* (1890-1896), Porto, Dissertação do Mestrado em História da Arte Portuguesa, Relatório de Estágio, Faculdade de Letra da Universidade do Porto, 2010.

72 MONIZ, Gonçalo Canto, *Op. cit.*, p.183.

73 Estes aspectos são já salientados, entre outros, no trabalho de Canto Moniz. *Ibid.*, p.182.

74 Parafraseando a obra de Harold Bloom, *Angústia de influência* (1973).

75 LECONTE, Marie-Laure, Victor Laloux (1850-1935). *L'architecte de la gare d'Orsay*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1987.

76 SILVA, Raquel Henriques da, "Ventura Terra em contexto", in Ana Isabel Ribeiro (coord.), *Miguel Ventura Terra: a arquitectura enquanto projecto de vida*, Esposende, Câmara Municipal de Esposende, 2006, p.11-29.

77 HOBBSBAMW, Eric, *A Era dos Extremos: história breve do século XX*, 1914-1991, (1994), Lisboa, Presença, 2002.

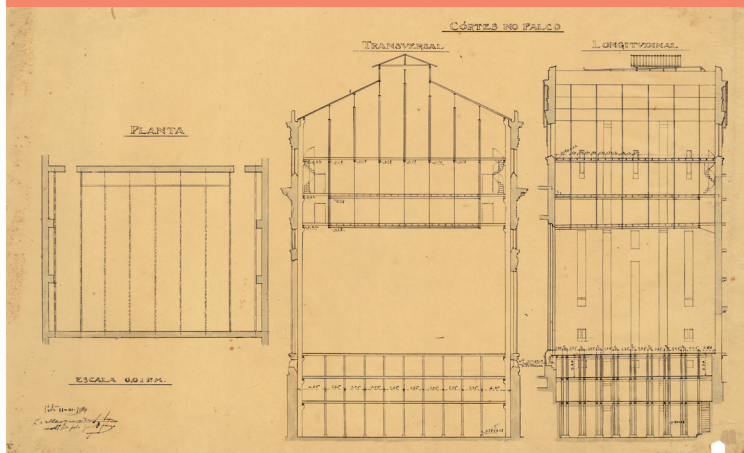
78 SILVA, José Marques da Silva, "Comemorações do 28 de Maio de 1936 na Escola superior de Belas-Artes do Porto", in António Cardoso, *Op. cit.*, p.789-792.

ser importante na elaboração de respostas a estas dúvidas, passará pela releitura dos seus desenhos de arquitectura e processos de obra, mas também das agendas, biblioteca, correspondência e vida socioprofissional, como processo para se aceder aos dispositivos arquitectónicos do projecto e ao seu significado. Por exemplo, o uso simultâneo das técnicas construtivas da pedra, betão, ferro e vidro, observado nos esboços para a fachada da Estação de São Bento; ou na oposição construtiva das fachadas do quarteirão Conde de Vizela; ou, ainda, a surpreendente horizontalidade das fachadas assimétricas,⁷¹ no projecto para concurso do Liceu Infanta D. Maria (1931), em Coimbra, (fig.8) já permeável aos trabalhos da Casa de Serralves (1927-1943), não podem ser entendidos sem o aprofundamento dos contextos de produção, como matriz indispensável para se reconhecer a "sua base projectual metodológica que lhe permite trabalhar qualquer estilo."⁷² Trata-se de um conhecimento do projecto arquitectónico a reelaborar pelo confronto do valor da adequação às circunstâncias dadas pelo programa, construção, cliente, gosto e, não menos importante, pelas viagens que realiza ou pelos colaboradores que mantêm no atelier.⁷³

Se os arquitectos modernos das gerações seguintes enfrentam o dilema de que caminhos escolher, isto é, o dilema entre moderno e monumentalidade, ou entre moderno e pitoresco, ou entre ser ou não ser moderno, o mesmo parece não se registar na obra

de Marques da Silva (ou de Ventura Terra) afastada desta *angústia da escolha*.⁷⁴ A sua formação erudita, integradora de experiências e informação internacional; a flexibilidade do método de desenho, conciliadora de técnicas e soluções; a compreensão da arquitectura como prática social e urbana, aberta à negociação e ao compromisso dão a estes arquitectos, no contexto português, uma inquietante solidez projectual, que os afasta de qualquer dilema. O dilema vivido pelos seus mestres parisienses, por exemplo no acerto do estilo para uma estação ferroviária, como a Gare de Tours e d'Orsay (Victor Laloux, 1895 e 1898),⁷⁵ ou dos colegas ingleses preocupados com o *Edwardian vs. Picturesque* na arquitectura doméstica, não é registado em Marques da Silva. E porquê?

Os factores apontadas, ao longo deste trabalho, não podem só por si explicar, porém, a sua razão. Só a determinação de Marques da Silva permite compreender como abraça o século XX, num tempo marcado pela incerteza e negociação,⁷⁶ através de um prática profissional marcada pela razão e eficácia.⁷⁷ O século XX entra na sua obra, antes de mais, pela sua convicção na necessária submissão do projecto aos aspectos funcionais e racionais,⁷⁸ não esquecendo o valor plástico e simbólico do desenho que, destinado a um cliente, se afirma no plano da cidade. A função, como aspecto central do projecto, se já é salientada no ensinamento académico pela primazia atribuída à planta, é também sublinhada na concepção *tayloriana* e moderna da eficácia



9 [1914], Marques da Silva, *Teatro de S. João, desenho técnico do palco*, Porto.
1914, Marques da Silva, *São João Theatre, technical drawing of the stage*, Porto.

como diagrama funcional, o que permite a Marques da Silva colocar todo o seu empenho no que Mordaunt Crook refere por pensamento atectónico.⁷⁹ Isto permite-lhe, sem abandonar a arte de construir, ligar a eficácia e a beleza, ideia que irá correlacionar com simplicidade: "(...) toda a obra de arte pode encerrar, aliados à suprema simplicidade, o equilíbrio, a harmonia, a expressão, numa palavra, a beleza."⁸⁰ Assim conduz o projecto com total liberdade formal, indiferente ao estilo, aberto a diferentes sistemas construtivos para o confronto dos problemas colocados, de acordo com a ideia de progresso. Isto podemos observar, com já referimos, na evolução dos desenhos de São Bento, onde o recuo da moderna *parede de vidro* é um problema secundário, perante o valor simbólico e da eficácia asseguradas pela grande dimensão dos espaços destinados a abrigar as multidões em trânsito; no Teatro de S. João, onde o adopção das *maquinarias modernas*⁸¹ (fig. 9) chegadas de Paris não o impedem de se referir à memória dos anteriores teatros, com a citação da estípite;⁸² ou nos Liceus do Porto onde a tradução de critérios higienistas e pedagógicos leva a fachadas marcadas pela verticalidade não o impedem de, nos anos seguintes, apresentar, em Coimbra, um projecto com fachadas horizontais de superfícies abstractas, sinal de outros referentes.⁸³

Nesta perspectiva, e na obra de Marques da Silva, a itinerância da tradição clássica não pode ser vista como simples empréstimo de um reportório, aleatório e revivalista, de formas

decorativas, mas como a apropriação vigorosa da tradição arquitectónica, na criação de uma resposta pragmática face às circunstâncias locais, o que produz uma arquitectura híbrida capaz de uma coerência própria e disponível a conciliar em si tradição e modernidade.

A identidade desta arquitectura distingue-se no panorama português, como uma das mais eruditas e articuladas, possivelmente até aos anos sessenta, onde a obra de Álvaro Siza é "uma critica radical da tradição, mas é também uma radicalmente nova ordenação do presente, e do mundo."⁸⁴

⁷⁹ CROOK, Joe Mordaunt, *The Dilemma of Style: architectural ideas from the Picturesque to the Post-Modern*, The University of Chicago Press, 1987.

⁸⁰ SILVA, José Marques da Silva, "Comemorações do 28 de Maio de 1936 na Escola superior de Belas-Artes do Porto", in António Cardoso, *Op. cit.*, p.791.

⁸¹ O *Atelier Abel Pifre* de Paris projectou (1910) entre outras maquinarias de palco a "Rideau de Fer" para o Teatro de S. João.

⁸² CARNEIRO, Luís Soares, *A Estranheza da Estípite. Marques da Silva e o(s) Teatro(s) de S. João*, Porto, Fundação Marques da Silva, 2010.

⁸³ MONIZ, Gonçalo Canto, *Arquitectura e Instrução: O projecto moderno do liceu, 1896-1936*, Coimbra, EDARQ, 2007.

⁸⁴ CUNHA, Gualter, *Introdução*, *Op. cit.*, p.12.

Edição
Fundação Instituto Arquitecto
José Marques da Silva
Coordenador
Rui J. G. Ramos
Coordenação científica
Rui J. G. Ramos, Raquel Henriques da Silva,
Marieta Dâ Mesquita, Álvaro Domingues
Revisão geral
Paula Abrunhosa
Apoio técnico
Ana Sofia Ramos, Conceição Pratas
Tradução
Gill Stoker (Foreword, Introduction)
John Elliott (Portal)
Design
Studio Andrew Howard
Impressão e acabamentos
Norprint

Primeira edição
2011
Depósito legal
334134/11
ISBN
978-972-99852-7-0

© Fundação Instituto Arquitecto
José Marques da Silva

Todos os direitos reservados. Nenhuma
parte deste livro pode ser reproduzida por
processo mecânico, electrónico ou outro
sem autorização escrita do editor.

Fundação Instituto Arquitecto
José Marques da Silva
Praça Marquês do Pombal, nº 30-44
4000-390 Porto

<http://fims.up.pt>

Agradecimentos
FAUP/CDUA
Jaime de Oliveira
João Ferrand
JoséMartins Ferreira
Nuno Borges de Araújo
Paulo Oliveira
Tiago Moura Ferreira

Apoio à edição:

Colaboração:

